

Музыкальная наука в контексте культуры

Научная статья

УДК 78.071.1

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.128-139



Межпарадигмальность как состояние современной музыкальной культуры*

Татьяна Борисовна Сиднева

*Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки,
г. Нижний Новгород, Россия,
tbsidneva@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-7411-6477>*

Аннотация. В статье обсуждается проблема «рубежного» состояния современной музыкальной культуры, в которой сосуществуют и активно взаимодействуют различные парадигмы художественного опыта, возникшие и утвердившиеся в разные периоды истории. Культурная парадигма понимается как сложная иерархическая целостность, образованная внутренним единством идей, интуиций, чувствований, пронизывающих всю вертикаль жизни. На высшем уровне парадигмального обобщения находятся классическая и неклассическая универсальные модели культуры, имеющие локально-историческое и метаисторическое измерения. Внутренне неоднородная классическая парадигма отражает востребованность творческой установки на ясность, завершённость, совершенство, рационально постижимый порядок и гармонию. Неклассическая парадигма, обозначившаяся в музыкальном творчестве от первых модернистских опытов до постмодернистских игр с ближайшим и отдалённым прошлым, воплощает установку на «слом» традиции, преодоление инерции прошлого, радикальные эксперименты в сфере звука и его организации. На фоне «усталости» от постмодернизма на рубеже XX–XXI веков в музыкальной науке широко обсуждаются такие понятия, как постпостмодернизм, метамодернизм, постноклассика, декларирующие выход к новым стратегиям искусства. В то же время ни одна из претендующих на парадигмальную значимость тенденций не отражает целостной картины музыкального искусства в его эстетической, стилевой, языковой множественности. Возможно, значимой причиной этого является пребывание в одновременности различных моделей творчества. На этом пути представляется закономерным рассмотреть пограничные художественные явления в русле взаимодействия парадигм. Для определения актуальных процессов в музыкальной культуре обосновывается продуктивность введения термина «межпарадигмальность».

* Статья подготовлена для Международной научной конференции «Музыкальная наука в контексте культуры. Музыковедение и вызовы информационной эпохи», состоявшейся в РАМ имени Гнесиных 27–30 октября 2020 года при финансовой поддержке РФФИ, проект № 20-012-22033.

Среди ключевых параметров межпарадигмальности автор статьи выявляет единовременную актуальность различных культурных модусов, эстетических ценностей, жанрово-стилевых моделей. Межпарадигмальность, фиксирующая открытость и подвижность границ между различными культурными моделями, согласуется с понятием кризиса, с идеей «креолизации» и «креолизированными системами» (определение Ю. Лотмана), терминологией «философии нестабильности» И. Пригожина. Вместе с тем именно межпарадигмальность, хаотизируя пограничные территории взаимодействия парадигм, применима к поискам целостного подхода к современным музыкальным реалиям.

Ключевые слова: межпарадигмальность, культурная парадигма, современная музыка, философия нестабильности, креолизированные системы

Для цитирования: Сиднева Т. Б. Межпарадигмальность как состояние современной музыкальной культуры // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 1. С. 128–139. DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.128-139

■ Music Scholarship in the Context of Culture ■

Original article

Interparadigmality as a State of Contemporary Musical Culture

Tatiana B. Sidneva

*Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire,
Nizhny Novgorod, Russia,*

tbsidneva@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-7411-6477>

Abstract. The aim of this article is to define the problem of the “laminary” state of contemporary musical culture, in which various paradigms of artistic experience that have emerged and established in different periods of cultural history coexist and actively interact with each other. The cultural paradigm is comprehended as a complex hierarchical integrity formed by an internal unity of ideas, intuitions, and feelings that permeate the entire vertical of life. The classical and non-classical universal models of culture with their local-historical and metahistorical dimensions are present at the highest level of paradigmatic generalization. The internally heterogeneous classical paradigm reflects the demand for a creative attitude towards clarity, completeness, perfection, rationally comprehensible order and harmony. The non-classical paradigm, marked in musical creativity from the first modernist experiments to the postmodernist playing with the near and distant past, manifests the setting of “breaking down” traditions, overcoming the inertia of the past, as well as bringing in radical experiments in the field of sound and its organization. Against the background of the “fatigue” from postmodernism at the turn of the 20th and the 21st centuries in music scholarship, there are broad discussions currently happening of such concepts as post-postmodernism, metamodernism, and postnonclassics, all of which assert a breakthrough toward new strategies of art. At the same time, none of these tendencies that lays claim to paradigmatic

significance reflects a holistic picture of the art of music in its aesthetic, stylistic, and linguistic plurality. Perhaps the important reason for this is the tendency to remain in the simultaneity of the different models of artistry. This way, it seems natural to examine the borderline artistic phenomena in the direction of interaction of paradigms. In order to determine the relevant processes in music culture, the productivity of the introduction of the term “interparadigmality” is substantiated. Among the key parameters of interparadigmality, the author identifies the simultaneous relevance of various cultural modes, aesthetic values, and genre-style models. Interparadigmality, which fixates the openness and mobility of the boundaries between different cultural models, corresponds with the concept of crisis (as being at the border), with the idea of “creolization” and “creolized systems” (the definition of Yuri Lotman), and the terminology of the “philosophy of instability” created by Ilya Prigozhin. At the same time, it is particularly interparadigmality, by bringing chaos to the borderline areas of paradigm interaction, which becomes applicable to the search for a holistic approach to contemporary musical realities.

Keywords: interparadigmality, cultural paradigm, contemporary music, philosophy of instability, creolized systems

For citation: Sidneva T. B. Interparadigmality as a State of Contemporary Musical Culture. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 1, pp. 128–139. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2023.1.128-139

Проблема продуктивного определения и оценки состояния актуального художественного пространства всегда находится в зоне острых дискуссий. Для современного музыкального творчества вопрос, в каких дефинициях можно именовать происходящее, является жизненно важным в процессе поиска адекватного понимания сложившейся культурной реальности. Сложность ситуации усугубляется тем, что сегодня сосуществуют и активно взаимодействуют различные жанрово-стилевые парадигмы художественного опыта, возникшие и утвердившиеся в разные периоды истории. Это взаимодействие обуславливает характерный эффект тотальной «рубежности», кото-

рый является едва ли не самой актуальной и притягательной проблемой музыкальной науки.

Характерно, что в разных сферах современного научного знания появляются идеи о необходимости «наведения межпарадигмальных мостов»¹ — создания мультипарадигмальных и междисциплинарных концепций, интегрирующих различные тенденции науки и отражающих нарастание сложности биологических, социальных и психологических систем. Стратегии преодоления «дефицита синтетических концепций»², естественно, обусловлены общей логикой развития науки и стали закономерным результатом дискуссий о множественности исследовательских подходов. «Мульти-

¹ Сергиенко Е. А. Межпарадигмальные мосты // Психологические исследования. 2016. Т. 9, № 48. С. 8.

² Там же.

парадигмальность заключается именно в отказе от претензий на общезначимость той или иной парадигмы и признании если не равноценности парадигм, то, по крайней мере, права каждой из них на существование»³. Данная установка важна не только как «признание разных исследовательских подходов как равноправных и неконкурентных»⁴. Её значимость заключается в понимании того, что необходим выход к новому уровню понимания взаимодействия различных парадигм.

В зарубежной научной литературе широкое распространение получили термины *interparadigmality*, *multi-paradigm*, *cross-paradigm*, фиксирующие как интегративные процессы в различных сферах культуры, так и мозаическое соединение самостоятельных моделей (личности, поведения). Термин *cross-paradigm* прочно утвердился в теории систем как методологически необходимый при анализе сложных объектов, допускающих многообразие методов описания и обуславливающих гибридность понятийного аппарата [1, с. 14].

В теории искусства этот термин применяется при изучении «концептуальных инноваций в художественном языке» [2, с. 103], актуальных арт-практик, «постоянно порождая взаимодействие совершенно новых художественных парадигм, таких как компьютерное искусство, искусство искусственного интеллекта, био-

искусство и гибридное искусство человека и машины» [там же, с. 105].

Особенная ситуация сложилась в музыкознании. К сожалению, в применении к изучению музыки в целом и определению её современного состояния не сложилась традиция применения понятий «мультипарадигмальность», «межпарадигмальность», «кросс-парадигмальность» как методологических ключей познания. В то же время логика развития музыкальной науки приводит к пониманию продуктивности межпарадигмального подхода.

Безусловным подтверждением этого стали фундаментальные исследования, в которых фиксируется диалектика взаимосвязи различных традиций, жанрово-стилевых систем, музыкально-языковых моделей и т. д. Интересен в этом ряду труд И. Барсовой «Симфонии Малера». «Заново просмотренное и исправленное»⁵ четвёртое издание книги вновь побуждает к обсуждению вопроса о границах «классического» и «неклассического» в художественном мышлении, да и в целом о процессе смены традиций искусства, эстетических ценностей, культурных модусов.

Очень важным моментом размышлений учёного о причинах неприятия Малера современниками является определение «ключевого вопроса в понимании малеровского стиля». В творчестве Малера исследователь видит «пример

³ Шаров А. Н. Об основаниях мультипарадигмальности в науке об обществе // Социология науки и технологий. 2014. Т. 5, № 2. URL: <http://sst.nw.ru/wp-content/uploads/2017/02/ob-osnovaniyah-multiparadigmality-v-nauke-ob-obschestve.pdf> (дата обращения: 15.09.2022).

⁴ Там же.

⁵ Барсова И. А. Симфонии Густава Малера. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2019. С. 3.

трагического несоответствия между субъективными намерениями композитора и объективным творческим результатом»⁶. Это характерное «несоответствие» свидетельствует о высшей степени сложности взаимодействия «классического» и «неклассического», о многомерности их «контактов» и невозможности провести чёткую границу между двумя типами традиций. Примечательным является и замечание Барсовой о Гёте, «объединившем в своей картине мира динамизм аклассического образа и гармоничность классики»⁷.

Сходные умозаключения мы можем найти и многими десятилетиями ранее — например, в оценке творчества А. Скрябина Н. Бердяевым, который видел в композиторе несовпадение замыслов и их воплощений, «жертвенную предтечу» грядущей эпохи творчества, драматическое «наложение» конца «эпохи искупления» и начала неведомого пан-искусства и сверх-культуры»⁸.

О жанрово-стилевой «пограничности», остроте пребывания на «рубежах» пишет А. Цукер. Один из ведущих современных исследователей массовых музыкальных жанров отмечает закономерность, согласно которой на грани столетий, «вблизи от круглых дат» процессы музыкального искусства «обнаруживают особую остроту и динамизм, сильнейшие жанровые и стилевые мутации, дестабилизирующие сложившуюся систему художественных видов»⁹.

Пограничные «территории» существуют на разных уровнях, взаимодействие разнонаправленных тенденций тотально пронизывает всю «вертикаль» композиции, порождая «рубежность» (нахождение «между») как свойство музыкального мышления. Характерным в этом отношении является исследование А. Рыжинского, который пишет не только о взаимодействии различных традиций в хоровом сочинении К. Пендерецкого «Утренья», но и о пронизывающей композицию интеграции парадигмально различных компонентов (духовное и светское, православие и католичество, традиционные церковные элементы и поставангардные приёмы хорового письма, усложнённые уникальной «спецификой звучания вербальных рядов» и т. д.) [3, с. 75].

Как видим, в фиксации «рубежных» состояний музыкального процесса, представленной в разной терминологии, за индивидуальными проектами и кажущимся локальным опытом скрываются некие общие закономерности.

Прежде чем обратиться непосредственно к обсуждению заявленной темы, отметим ещё один принципиальный момент. Т. Цареградская в фундаментальной монографии «Музыкальный жест в пространстве современной композиции» отмечает среди наиболее актуальных для современной музыкальной науки вопросы: как можно назвать исходный музыкальный материал новейших композиций? какие вербальные характери-

⁶ Там же. С. 10.

⁷ Барсова И. А. Симфонии Густава Малера. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2019. С. 20.

⁸ Бердяев Н. А. Философия свободы: Смысл творчества. М.: Правда, 1989. С. 451–456.

⁹ Цукер А. М. Вступая в XXI век. О жанровых мутациях в музыке рубежных периодов // Цукер А. М. Единый мир музыки. Ростов-на-Дону: Изд-во РГК, 2003. С. 255.

ки могут быть адекватными актуальному композиторскому процессу? как приблизиться «к пониманию творческих интенций»?¹⁰

Продолжая логику размышлений о трудностях «проблемы наименования»¹¹, вернёмся к вопросам, сформулированным в начале статьи: существует ли продуктивный путь оценки состояния актуального художественного пространства? в каких дефинициях можно именовать происходящее?

Теоретическая рефлексия музыкальной культуры последних десятилетий насыщена терминологией, заимствованной из весьма отдалённых сфер знания. На исходе прошлого столетия неким «утешительным призом» — той востребованной временем дефиницией, которая позволила сформулировать состояние особой подвижности музыкальной культуры, — стал термин «постмодернизм». Одно из объяснений этой спасительной миссии термина (и порождённого им разветвлённого постмодернистского лексикона) — тотальная эксплуатация дефиниции «постмодернизм» в определении самых разных событий в пространстве художественного опыта. Характерно замечание А. Амраховой: «Постмодернизм забронзовел»¹², — определяющее направление научных поисков на обнаружение «постмодернистских» признаков в любом современном музыкальном произведении.

Известная «усталость» от постмодернизма в рефлексиях об актуальных

реалиях искусства вызвала к жизни новый всплеск терминотворчества: постпостмодернизм, метамодернизм, постнеклассика — и ещё более обострила необходимость поиска единых оснований происходящего. На этом пути представляется закономерным выйти на уровень парадигмальности и рассмотреть пограничные художественные явления в русле *взаимодействия культурных парадигм*.

Культурная парадигма понимается как сложная иерархическая целостность, образованная внутренним единством идей, интуиций, чувствований, пронизывающих всю вертикаль жизни. Культурная парадигма «вбирает в себя наряду с теоретическими концепциями не только нерелевантную информацию, но и реалии практического опыта»¹³.

В современном музыкальном творчестве сопряжены и активно взаимодействуют различные художественно-мировоззренческие парадигмы, возникшие и утвердившиеся в разные периоды истории культуры. Термин «парадигма» в последние десятилетия стал традиционным для музыковедения. Спектр его истолкования широк: термин употребляется по отношению к самым разным по масштабу музыкальным явлениям. Ю. Холопов определил новые музыкально-эстетические парадигмы XX века в единстве их способностей, с одной стороны, транслировать «культурные ценности широкого плана», а с другой —

¹⁰ Цареградская Т. В. Музыкальный жест в пространстве современной композиции. М.: Композитор, 2018. С. 5.

¹¹ Там же. С. 6.

¹² Амрахова А. А. Когнитивные основания постмодернизма в музыке // Постмодернизм в контексте культуры. М.: Московская консерватория, 2009. С. 39.

¹³ Сиднева Т. Б. Диалектика границы в музыке. М.: ABCdesign, 2014. С. 200.

непрерывно «конкретизироваться в звучащей реальности музыки»¹⁴. При этом среди главных трудностей атрибуции новых парадигм музыкальной эстетики XX века учёный отмечал «глобальную широту эстетического материала» и «невероятную *пестроту* эстетических установок музыки»¹⁵, тем самым интуитивно подводя к необходимости дальнейшего разговора о диалектике взаимодействия парадигм.

Универсальные модели культуры, как известно, имеют локально-историческое (временно-преходящее) и метаисторическое (надвременное) измерения. Именно поэтому на высшем уровне парадигмального обобщения находятся *классическая* и *неклассическая* парадигмы, утвердившиеся в «вертикальном» и «горизонтальном» значениях. Внутренне неоднородная классическая парадигма сохраняет сегодня не только значение «памяти» в глобальном информационном поле музыки. Непреходящее значение классической традиции отражает востребованность творческой установки на ясность, завершённость, совершенство, рационально постижимый порядок и гармонию. Характерной приметой времени стал всеобщий «бум классического», сопряжённый с «десакрализацией» классики — превращением её в материал для художественных экспериментов, иронической игрой с проверенными историей художественными образцами, их «снижением» в ремейках и кроссоверах.

Неклассическая парадигма, обозначившаяся в музыкальном творчестве от первых модернистских опытов до постмодернистских игр с ближайшим и отдалённым прошлым, также сохраняет не только историческую значимость. Установка на «слом» традиции, преодоление инерции прошлого обусловила продолжение радикальных экспериментов нововенцев, Стравинского и далее — Штокхаузена, Булеза, Лахенмана, Аблингера и др. Новая трактовка инструментов, анатомирование звука, переосмысление композиционных закономерностей отражают «неклассическое» тяготение к «необычным акустическим событиям»¹⁶. В этом же, неклассическом, русле находится опыт деконструкции классических композиций (*Accanto, Staub* Хельмута Лахенмана, «Ещё раз к гипотезе» А. Кнайфеля) — творческий акт, в котором «музыка предстаёт одновременно и как груды развалин, и как новое силовое поле» [4, с. 35].

На фоне ставшей очевидной к началу XXI века многомерности и изменчивости связи классической и неклассической парадигм в художественной практике и музыкальной науке снята претензия на универсальность новейших определений. Так, вслед за постмодернизмом не подтвердили парадигмальный статус «постпостмодернизм» (отражающий интеллектуальную «усталость» от постмодерна) и «метамодернизм», призванный зафиксировать «колебания (осцилляции) между иронией постмодерна и искренностью

¹⁴ Холопов Ю. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века. URL: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html> (дата обращения: 01.10.2022).

¹⁵ Там же.

¹⁶ Аюрян Л. О. Музыка XX века. М.: Практика, 2010. С. 296.

модерна», перекодировать «бытие между»¹⁷, — ещё более отдалив возможность приведения событий, происходящих в современном творчестве, к единому парадигмальному определению.

Дигитальная цивилизация открыла путь формирования постнонклассической парадигмы музыкального творчества, декларирующей выход к новым стратегиям искусства. Контуры постнонклассической парадигмы проявляются в актуализации всей истории художественного опыта. Характерна установка на понимание искусства как сложной саморазвивающейся, квазиорганической системы, в превращении творчества в открытый многоаспектный диалог¹⁸.

В то же время ни одна из претендующих на парадигмальную значимость тенденций не отражает целостной картины, объединяющей всю «вертикаль» музыкального искусства в его эстетической, стилевой, языковой множественности. Возможно, значимой причиной этого является *сосуществование в одновременности* различных парадигм, пересечение самоопределившихся моделей творчества.

Смещение в едином открытом пространстве современной «культурной карты» музыки разных эстетических, мировоззренческих парадигм и позволило говорить о *межпарадигмальности*. Межпарадигмальность — зависимость от «старого», безотчётная привязанность к нему и одновременно тяготение «к новым берегам» в сочетании с нерешитель-

ностью «переступить черту»¹⁹ — является определяющей чертой затянувшегося момента смены мировоззренческих, художественно-эстетических, научных парадигм.

Следует отметить, что история культуры знает различные эпохи «стояния» на границе. Пребывание «между» характерно для многих периодов исторических «сквозняков»: парадоксы переходности, свойственные рубежным эпохам, объединяют поздний эллинизм, кризисный период Ренессанса, рубеж XVII–XIX веков, начало XX столетия, пост-явления (пост-символизм, постмодернизм) и другие сюжеты истории искусства, которые позволяют сосуществовать множеству различных, нередко взаимоисключающих, тенденций.

Известно, что Томас Кун, описывая периоды смены научных парадигм, указывает на аномалии и кризисы, выступающие неизбежным преддверием научных революций. В проекции на пространство культуры в целом периоды «перехода» нередко затягиваются и превращаются в эпохи пребывания на границе — эпохи, обладающие собственным содержанием и утверждающие «пороговые» мировоззренческие позиции, модели сознания и поведения.

Характерные для межпарадигмальных периодов болезненное отречение от прошлого, нахождение «между» дают богатейший материал для понимания состояния музыкального мышления всего XX столетия. XXI век уже

¹⁷ Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма. М.: РИПОЛ классик, 2019. С. 15.

¹⁸ Сиднева Т. Б. Указ. соч. С. 342–343.

¹⁹ Там же. С. 224.

засвидетельствовал усугубление состояния переходности.

Звуковой образ современной эпохи отражает изменение самого характера межпарадигмальности: происходит сопряжение масштабных культурных пластов — традиций, стилей, парадигм. С одной стороны, «число приверженцев классической традиции выросло почти неизмеримо», в то же время укрепляется установка на слушание «в фоновом режиме». Одновременно можно констатировать и беспрецедентный интерес к «высокой» классике, и всеобщее распространение установки на слушание «в фоновом режиме», и торжество самых рутинных образцов поп-продукции, и — растущий интерес к авангардно-экспериментальной музыке.

В сфере массовой музыки происходят характерные метаморфозы. В 2020 году переведена и издана книга Майкла Робертса «Как художники придумали поп-музыку, а поп-музыка стала искусством», в которой автор пишет о многоликости поп-музыки, мутации в ходе её эволюции и развенчивает стереотипное представление о ней. «Раньше музыканты считали своей задачей развлекать публику — теперь они захотели творить. И как следствие, то, что они создавали (то есть популярная музыка), стало видом искусства». Бесконечно расширяющийся цифровой архив подтверждает, что влияние поп будет расти²⁰.

Пограничные системы, основанные на продуктивном смешении и особой под-

вижности смыслов и структур, Ю. Лотман метафорически ёмко назвал «креолизированными системами» (по аналогии с процессами расового смешения-«креолизации», приведшими к возникновению особых этнических общностей). В «креолизированных» системах «создаётся поле напряжения, в котором вырабатываются будущие языки»²¹. «Культурная карта» современного музыкального искусства беспрецедентно подвижна и открыта. Выявление её внутренней межпарадигмальной структуры открывает перспективы понимания причин актуальности единовременного сосуществования художественно-мировоззренческих моделей музыкального творчества.

Межпарадигмальность звукового образа современной эпохи проявляется в характерном «многоязычии», в котором во всей пестроте и множественности сосуществуют западные и восточные, академические и фольклорные, элитарные и бытовые, реальные и виртуальные типы музыкального высказывания. Элитарное и массовое как «два регистра духовной жизни» (Г. Кнабе) более не являются отграниченными полюсами музыкальной культуры, они вовлечены в единое пространство, имеющее провокативный характер. Одна из «провокаций» времени заключается в том, что в нём синхронно существуют утверждение и опровержение: разные языки музыки, разный слух, различные ценности.

Межпарадигмальность в определённом смысле синонимична кризису

²⁰ Робертс М. Как художники придумали поп-музыку, а поп-музыка стала искусством. М.: Ад Маргинем Пресс, 2020. 416 с.

²¹ Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров: Семиосфера. История. СПб.: Искусство-СПб, 2004. С. 259.

в культуре. Характерно, что состояние современной жизни описывается по преимуществу в мрачных тонах (и даже в терминологии катастроф). Жизнь, в которой нарушился «интеллектуальный покой мира», а «обнажение новых тайн стало почти повседневностью»²², действительно пугает своей непредсказуемостью. Вместе с тем следует учесть, что кризис — состояние далеко не однозначное. Наряду с глубоким потрясением, «таинственным распластыванием космоса» кризис обнажает то, что Н. Бердяев назвал тоской человека «в своём творчестве по органичности, по синтезу», и в этом смысле кризис есть «зарождение нового мира»²³.

Межпарадигмальность, фиксирующая открытость и подвижность границ между различными культурными моделями, согласуется и с терминологией «философии нестабильности» И. Пригожина, с его определением неравновесных, нелинейных саморазвивающихся систем. «Феномен нестабильности естественным образом приводит к весьма нетривиальным, серьёзным проблемам, первая из которых — проблема предсказания»²⁴.

Действительно, сегодня мало что можно спрогнозировать. Межпарадигмальность «освобождает» нас от этого обязательства, хаотизируя пограничные территории взаимодействия парадигм. Вероятно, это и есть характерная примета времени. В то же время состояние

«между» имеет очевидную футуристическую направленность. Дж. Кейдж на вопрос, почему люди не хотят слушать и понимать новое, ответил: «Ну, это вопрос к психологам. Я не могу понять, почему люди боятся новых идей. Я-то как раз боюсь старых»²⁵. Наряду с установкой композитора на принятие нового и нерегламентируемого будущего, в «Разговорах с Кейджем» мы можем обратить внимание и ещё на одну характерную мысль, непосредственно близкую самой идее межпарадигмальности: «Если не стремиться к крайностям, ничего не достигнешь, <...> меня интересует только то, чего я не знаю <...> открытый ум наслаждается этим»²⁶. В этом суждении прочитывается внутреннее сходство устремлений композитора и с лотмановской идеей «креолизации», и с терминологией «философии нестабильности».

Симптоматично, что Пригожин, завершая текст «Философии нестабильности», напоминает, что время не представляет собой нечто готовое. «Время — это нечто такое, что конструируется в каждый данный момент. И человечество может принять участие в процессе этого конструирования»²⁷. Межпарадигмальность и может быть определена как многоликий процесс конструирования актуального творческого опыта и его рефлексии.

В русле обсуждения проблемы межпарадигмальности уместно обратиться

²² Налимов В. В. Облик науки. СПб.; М.: Центр гум. инициатив: Изд-во МБА, 2010. С. 314.

²³ Бердяев Н. А. Кризис искусства. М.: СПб Интерпринт, 1990. С. 8.

²⁴ Пригожин И. Философия нестабильности // Вопросы философии. 1991. № 6. С. 46.

²⁵ Костелянец Р. Разговоры с Кейджем. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 277.

²⁶ Там же. С. 284.

²⁷ Пригожин И. Указ. соч. С. 52.

к характерной метафоре А. Эткинда: «Всё здание культуры вовлекается в работу по замене шатающегося фундамента»²⁸. Сказаны эти слова по поводу интеллектуальной истории Серебряного века, однако данная метафора применима и к современным музыкальным реалиям. Действительно, история подтверждает особую значимость её «рубежных» периодов, когда возникает потребность переосмысления традиционных устоев и привычных истин, а также возможность осознания жизнеспособности парадигмальной карты культуры.

Музыкознание в настоящее время переживает сложный дискуссионный период обновления методологических подходов, прояснения ключевых понятий,

активно ведётся «поиск их адекватного терминологического обозначения» [5, с. 5], вновь в высшей степени актуальными становятся вопросы, казалось бы, ставшие хрестоматийными.

Представляется, что необходимость включения понятия «межпарадигмальность» в терминологический инструментарий музыкознания продиктована беспрецедентным масштабом обновлений, происходящих в музыкальной культуре.

Возможно, вовлечённый в процесс поиска адекватной фиксации этих обновлений термин «межпарадигмальность» будет способствовать постижению тайн музыки, «осмыслению самих основ её бытия как специальной, давно назревшей проблемы» [там же, с. 2].

Список источников

1. Kwan B. S. C. A Cross-paradigm Macro-structure Analysis of Research Articles in Information Systems // English for Specific Purposes. January 2017. Vol. 45, pp. 14–30. DOI: 10.1016/j.esp.2016.08.002
2. Yangfan Li. Art and Technology Exhibition under the Context of Artificial Intelligence // IFAC-PapersOnLine. 2020. Vol. 53, Issue 5, pp. 103–105. DOI: 10.1016/j.ifacol.2021.04.087
3. Рыжинский А. С. «Утренняя» Кшиштофа Пендерецкого: к вопросу о влиянии музыкальных традиций православия // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 1. С. 71–82. DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.071-082
4. Лахенман Х. Accanto // Журнал Общества теории музыки. 2019. № 3 (27). С. 33–43. DOI: 10.26176/otmroo.2019.27.3.002
5. Науменко Т. И., Сусидко И. П. Музыкальный термин как проблема: о IV Конгрессе Общества теории музыки // Журнал Общества теории музыки. 2019. № 4 (28). С. 1–9. DOI: 10.26176/otmroo.2019.28.4.001

Информация об авторе:

Т. Б. Сиднева — доктор культурологии, проректор по научной работе, заведующая кафедрой философии и эстетики.

²⁸ Эткинд А. Содом и Психея: очерки интеллектуальной истории Серебряного века. М.: ИЦ-Гарант, 1996. С. 6.

References

1. Kwan B. S. C. A Cross-paradigm Macro-structure Analysis of Research Articles in Information Systems. *English for Specific Purposes*. January 2017. Vol. 45, pp. 14–30. DOI: 10.1016/j.esp.2016.08.002
2. Yangfan Li. Art and Technology Exhibition under the Context of Artificial Intelligence. *IFAC-PapersOnLine*. 2020. Vol. 53, Issue 5, pp. 103–105. DOI: 10.1016/j.ifacol.2021.04.087
3. Ryzhinskiy A. S. “Utrenya” by Krzysztof Penderecki: Concerning the Question of the Influence of the Musical Traditions of Orthodox Christianity. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 1, pp. 71–82. (In Russ.) DOI: 10.33779/2782-3598.2022.1.071-082
4. Lakhenman Kh. Accanto. *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki* [Journal of the Music Theory Society]. 2019. No. 3 (27), pp. 33–43. (In Russ.) DOI: 10.26176/otmroo.2019.27.3.002
5. Naumenko T. I., Susidko I. P. Muzykal'nyi termin kak problema: o IV Kongresse Obshchestva teorii muzyki [The Musical Term as a Problem: about the IV Congress of the Society for Music Theory]. *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki* [Journal of the Music Theory Society]. 2019. No. 4 (28), pp. 1–9. (In Russ.) DOI: 10.26176/otmroo.2019.28.4.001

Information about the author:

Tatiana B. Sidneva — Dr.Sci. (Culturology), Professor, Vice-rector for Scientific Work, Head of the Department of Philosophy and Aesthetics.

Поступила в редакцию / Received: 11.12.2022

Одобрена после рецензирования / Revised: 26.01.2023

Принята к публикации / Accepted: 02.03.2023